

Resumo

Na Biblioteca Nacional Universitária de Turim, no álbum Ris. 59-17 de Ignazio Agliaudi Baroni di Tavigliano, estão guardados cinco desenhos de grande interesse para o estudo da actividade portuguesa de Filippo Juvarra. Estes fólios representam dois projectos de teatro régio destinados à corte lusitana e são cópias de originais perdidos do arquitecto siciliano. Este ensaio estabelece uma maior fluidez entre a experiência artístico-musical da primeira metade do século XVIII e o reinado de D. José I, a quem, tradicionalmente, os estudos críticos atribuem o ‘acto político’ de ter introduzido na corte portuguesa o melodrama face à aversão obstinada do pai. A problematização desta dicotomia permite criar uma *liaison* entre a chamada, em 1752, do cenógrafo e arquitecto teatral Giovanni Carlo Sicinio Bibiena por parte de D. José I com a memória do acontecido anteriormente, aquando jovem. ●

Abstract

At The National Library of Turin (Ris. 59-17 – Ignazio Agliaudi Baroni di Tavigliano) are preserved five interesting drawings for the study of Filippo Juvarra’s activity in Lisbona. They represent two projects of Portuguese royal theatres and they are copies of lost originals drawn by Filippo Juvarra (1678-1736). This essay offers new data on the reception of Opera at the Portuguese court during the first half of 18th century. This article individualizes two moments of strong interest to the Opera at the John V’s court. The first is chronologically localized around 1722-172, the second around 1732-1733, when the two theatrical projects were conceived. Traditionally the critical studies attribute to the king Joseph I the introduction of Opera in the Portuguese court, face to his father’s aversion. The new vision proposed by this essay allows to establish more fluidity between the artistic and musical experience during the reigns of the king John V and Joseph I. ●

palavras-chave

FILIPPO JUVARRA
DOMENICO SCARLATTI
TEATROS
ÓPERA
D. JOÃO V

key-words

FILIPPO JUVARRA
DOMENICO SCARLATTI
THEATRICAL ARCHITECTURE
OPERA
KING JOHN V

Arbitragem Científica Peer Review

Leonor Ferrão
Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa

Aline Gallasch-Hall de Beuvink
Universidade de Évora

Data de Submissão
Date of Submission
Fev. 2013

Data de Aceitação
Date of Approval
Mar. 2014

A IDEALIZAÇÃO DE DOIS PROJECTOS PARA O TEATRO RÉGIO E UM NOVO DESENHO DO ARQUITECTO FILIPPO JUVARRA PARA A CORTE PORTUGUESA

GIUSEPPINA RAGGI

Investigadora integrada CHAM-FCSH-UNL/UA

¹ Tamburini 1983, VIII-XI, 37-38.

² Gritella 1992, II, 250, n. 6.

³ Idem, ibidem.

⁴ Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino (BNUT), Manoscritti e Rari, Ris. 59-17, *Baroni di Tavigliano Gio. Pietro – Disegni originali architettonici (chiese, altari, teatri, ospitali)*, f. 47.

⁵ BNUT, Ris. 59-17, f. 48.

⁶ Idem, f. 50.

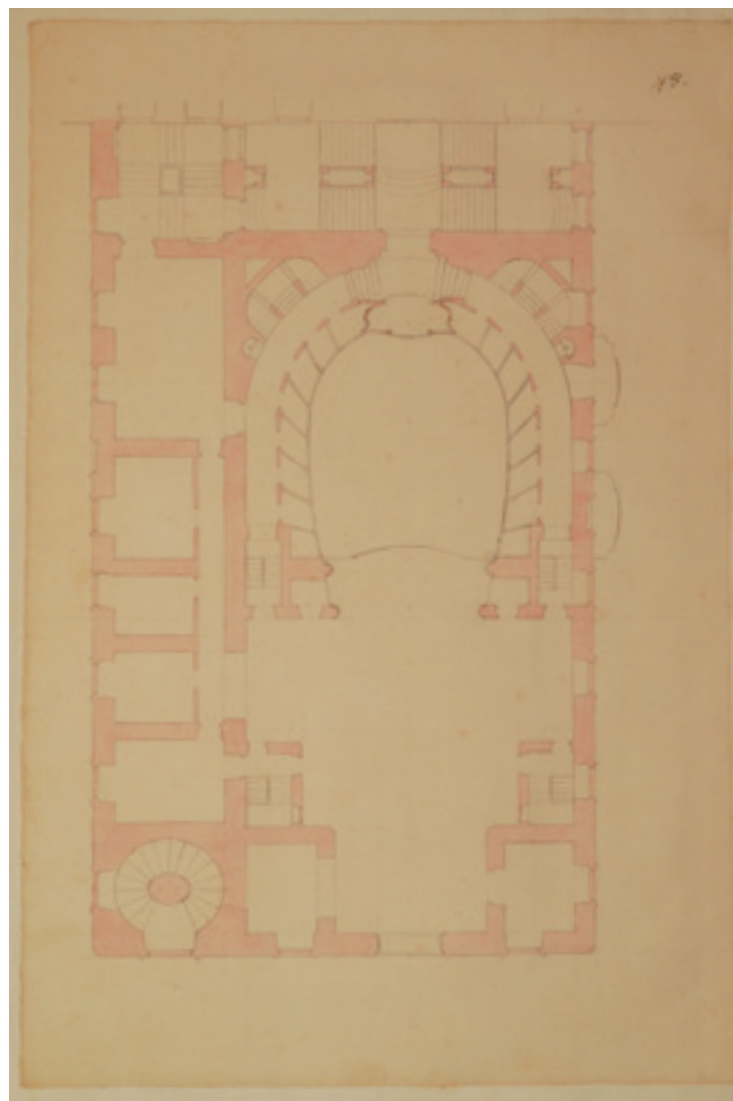
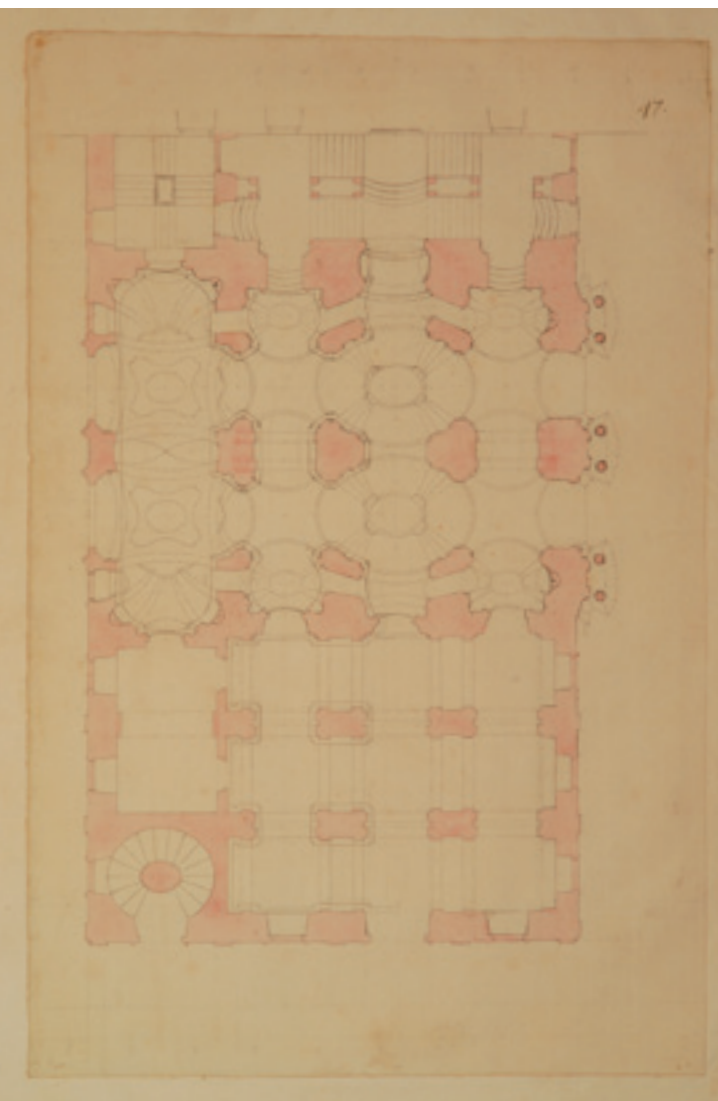
⁷ Idem, f. 49.

⁸ Idem, f. 51.

⁹ Giaccaria 2001-2002, 171-196.

Na Biblioteca Nacional Universitária de Turim estão guardados cinco desenhos de grande interesse para o estudo da actividade de Filippo Juvarra (1678-1736) na corte portuguesa. Luciano Tamburini publicou-os em 1983 e considerou-os cópias de originais de Filippo Juvarra, avançando a hipótese de serem referentes ao palácio de Mafra¹. Em 1992 Gianfranco Gritella dedicou-lhes uma longa nota de rodapé². Excluiu, com razão, a relação estabelecida por Tamburini com o palácio-convento. Esclareceu tratar-se de dois projectos distintos e concentrou a sua atenção somente num deles, correspondente aos fólios 49 e 51. A sua análise levou-o a considerar este projecto posterior a 1736, admitindo, todavia, a mesma autoria para os cinco desenhos, ainda que realizados em tempos diferentes³.

O primeiro edifício teatral está ilustrado pela planta do átrio de acesso situada no piso térreo e da escada nobre que conduz à sala teatral (fig.1)⁴, pela planta do palco e da sala (fig. 2)⁵ e pelo corte que mostra um corpo de fábrica independente em três lados e anexo à direita a um palácio (fig. 3)⁶. O segundo edifício teatral está representado em planta (fig. 4)⁷ e secção (fig. 5)⁸. Estes desenhos pertencem ao álbum de Ignazio Agliaudi Baroni di Tavigliano (Ris. 59-17)⁹ e apresentam-se intercalando os dois projectos entre si. Ao primeiro referem-se os fólios 47, 48, 50; ao segundo, os nn. 49 e 51. Na realidade, a alternância é determinada pela ordem



tipológica: a planta do átrio de acesso relativa só ao primeiro projecto (fl. 47), as plantas das duas salas teatrais (fls. 48, 49); os dois cortes (fls. 50, 51). A referência dos cinco desenhos ao ambiente lusitano é determinada pela presença nos fôlios do segundo projecto (fls. 49, 51) das escadas de medidas em “palmos” e “baras portuguesas”. Além da escada em varas, na secção do teatro (fl. 51) é bem legível, no centro do arco do proscénio, o brasão da Casa real portuguesa; o que explicita, sem dúvida alguma, a ligação com Portugal. Enfim, em ambas as secções (fls. 51 e 51), no palco está representada a cena II do *Racimiro*, encenada em 1722 com cenografias de Juvarra, no teatrinho do *Rondô* do palácio real de Turim, reestruturado também pelo arquitecto siciliano.

Fig. 1 – Ignazio Agliaudi Baroni di Tavigliano, *Primeiro projecto para o teatro de corte português: planta do átrio e escadaria monumental*, a partir de um desenho original de Juvarra, cerca de 1722-1723, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, album Ris. 59-17, f. 47

Fig. 2 – Ignazio Agliaudi Baroni di Tavigliano, *Primeiro projecto para o teatro de corte português: planta do sala teatral e do palco*, a partir de um desenho original de Juvarra, cerca de 1722-1723, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, album Ris. 59-17, f. 48

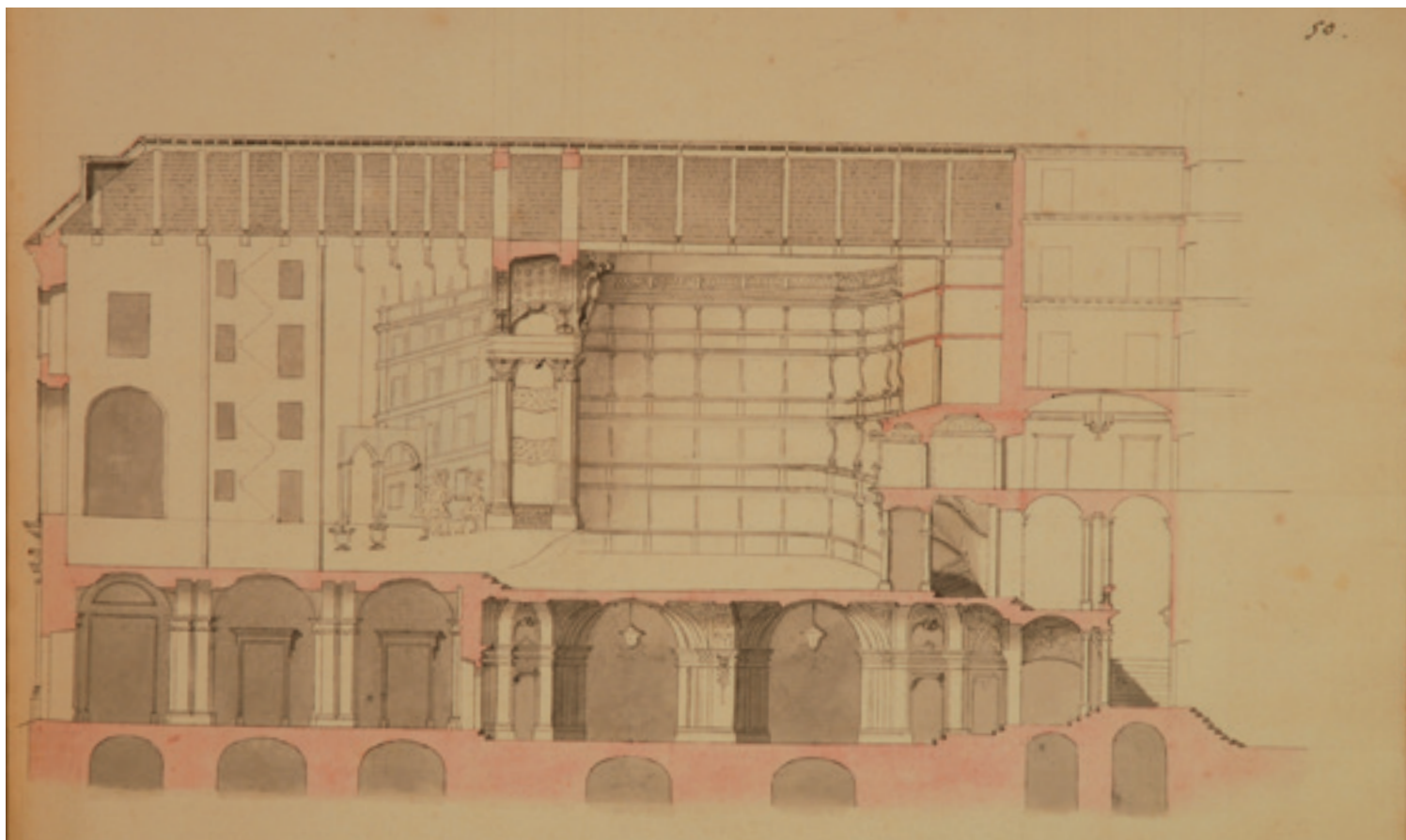


Fig. 3 – Ignazio Agliaudi Baroni di Tavigliano, *Primeiro projecto para o teatro de corte português: corte do edifício*, a partir de um desenho original de Juvarrá, cerca de 1722–1723, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, album Ris. 59-17, f. 50

Para entendermos porque se encontram em Turim dois projectos de teatros reais portugueses é preciso contextualizá-los na política artística de D. João V e nas suas articulações ao longo de 42 anos de reinado. Evento importante a considerar é a viagem europeia planeada em segredo pelo rei a partir do fim da guerra de sucessão espanhola. As primeiras informações a respeito dela começaram a circular no meio da corte em finais de 1715. No dia 7 de Janeiro de 1716, o Núncio Apostólico Vincenzo Bichi escreveu à Santa Sé: “Non si mette più in dubbio il viaggio che intende fare il Re per l’Europa tutto per terra, essendo già reso pubblico [...] Voleva Sua Maestà portarsi alli 20 di questo mese [febreiro] a Salvaterra [...] poi di là partire verso Villa Vizosa, in sordina passare Albuquerque, attraversare Spagna senza toccare Madrid verso Baiona, d’indi lasciando Parigi sino in Fiandra da dove quando li torbidi con l’Inghilterra fussero terminati [...] intende passare in quel regno, poscia ritornare in Olanda, correre successivamente la Germania per ritrovarsi nel fine del presente anno in Venezia, ove si tratterà tutto il Carnevale e incominciando la Quaresima dell’anno 1717 passerà forse a Napoli, per ritrovarsi a Roma nella Settimana Santa e quivi farà la sua dimora sino al giorno del Corpus Domini, poi anderà a Firenze dimorandovi forse lo spazio di due mesi, proseguirà per le altre principali città di Italia, passando alla corte di Torino, poi a quella di

¹⁰ Roma, Archivio Segreto Vaticano (ASV), Segr. Stato, Portogallo, 73, fls. 7-8.

¹¹ Para os entraves postos interna e externamente à corte joanina ver Raggi 2012c.

¹² ASV, Segr. Stato, Portogallo 72, fl 329 (27 de

Francia e successivamente attraversando la Catalogna entrerà in Madrid tornando-sene in Portogallo per l'Andalusia; ciò dicono adesso i principali della comitiva"¹⁰. Embora D. João V não tenha conseguido realizar a viagem planeada¹¹, as etapas do itinerário descritas fornecem um retrato do jovem monarca diferente da imagem do rei geralmente delineada pelos estudos históricos. A vontade de participar no Carnaval de Veneza; de visitar as terras protestantes de Flandres, Inglaterra e Alemanha; de assistir às cerimónias e de conhecer as obras marcantes de cada cidade visitada ajuda-nos a entender a voracidade com que, em anos posteriores, D. João V reuniu no palácio real da Ribeira um património riquíssimo em gravuras, desenhos, modelos de tudo o que não pudera ver directamente e das obras que iam sendo construídas na Europa e, principalmente, em Roma.

Uma das causas que mais conseguiu desviar a atenção do monarca da sua "fissíssima Idéia"¹² foi o pedido feito pela Santa Sé para que armasse uma frota contra os Turcos que ameaçavam Veneza. O facto histórico é notório e teve como contrapartida a elevação da capela real a patriarcal e a divisão da diocese de Lisboa. Assim, o ano de 1716 torna-se o ano-chave para a concretização de uma política cultural que visava a construção da nova cidade e da nova imagem de Lisboa, enquanto capital de um império ultramarino e sede patriarcal¹³. A chamada a Portugal de Filippo Juvarra insere-se dentro deste movimento que cobre, ao todo, duas décadas (até meados dos anos trinta) e fixa, na vinda do arquitecto italiano, o seu *clímax*.

A publicação em 2011, por Tommaso Manfredi¹⁴, de um desenho original de Filippo Juvarra referido erroneamente como sendo o palácio de Mafra, representa um valioso contributo para compreender este período de grande abertura cultural e efervescência projectual. A correcta localização na Ribeira permitiu-nos, em 2012, relacionar o desenho aos debates e aos projectos para o novo paço real e patriarcal, desenvolvidos entre Lisboa e Roma, em 1717 e 1718, antes do retorno à pátria do marquês de Fontes e da chegada de Juvarra a Portugal¹⁵. Na cidade pontifícia esta reflexão foi protagonizada, pelo marquês de Fontes, por Filippo Juvarra e pelo pintor de *vedute* Gaspar Van Wittel, pai de Luigi Vanvitelli, arquitecto do Palácio Real de Caserta onde se encontram actualmente guardados três esboços pertencentes à mesma conjuntura projectual e alternativamente atribuídos aos Vanvitelli ou ao embaixador extraordinário português¹⁶. É notório o envio a Lisboa da *veduta* executada por Van Wittel do novo palácio real da Ribeira, traçado em perspectiva por Filippo Juvarra e idealizado em parceria com o marquês de Fontes. A perda desta obra pode ser em parte compensada graças à identificação deste novo desenho do arquitecto italiano, cuja leitura se completa quando posto em relação com os desenhos guardados em Caserta¹⁷. Entrecruzando estes dados¹⁸, fica patente a escolha de ampliar e reordenar o complexo palatino para ocidente, englobando a Ribeira das Naus, a zona de Corpo Santo até o palácio Corte-Real (antiga residência da família filo-hispânica dos Castel Rodrigo). No *pensiero* traçado por Filippo Juvarra, a deslocação do ponto de vista da *veduta* do Palácio Real e igreja Patriarcal, a partir do Palácio Corte-Real, evidencia a carga inovadora do projecto desenvolvido em Roma e Lisboa (fig. 6). De facto, a chegada do arquitecto sici-

Setembro de 1715).

¹³ Rossa 2002; Delaforce 2001.

¹⁴ Manfredi 2011, 209. Tommaso Manfredi, e, A escultura italiana em Mafra, Lisboa, Livros Horizontes, 2002. Almedina editora, 2002, pp. 87-123

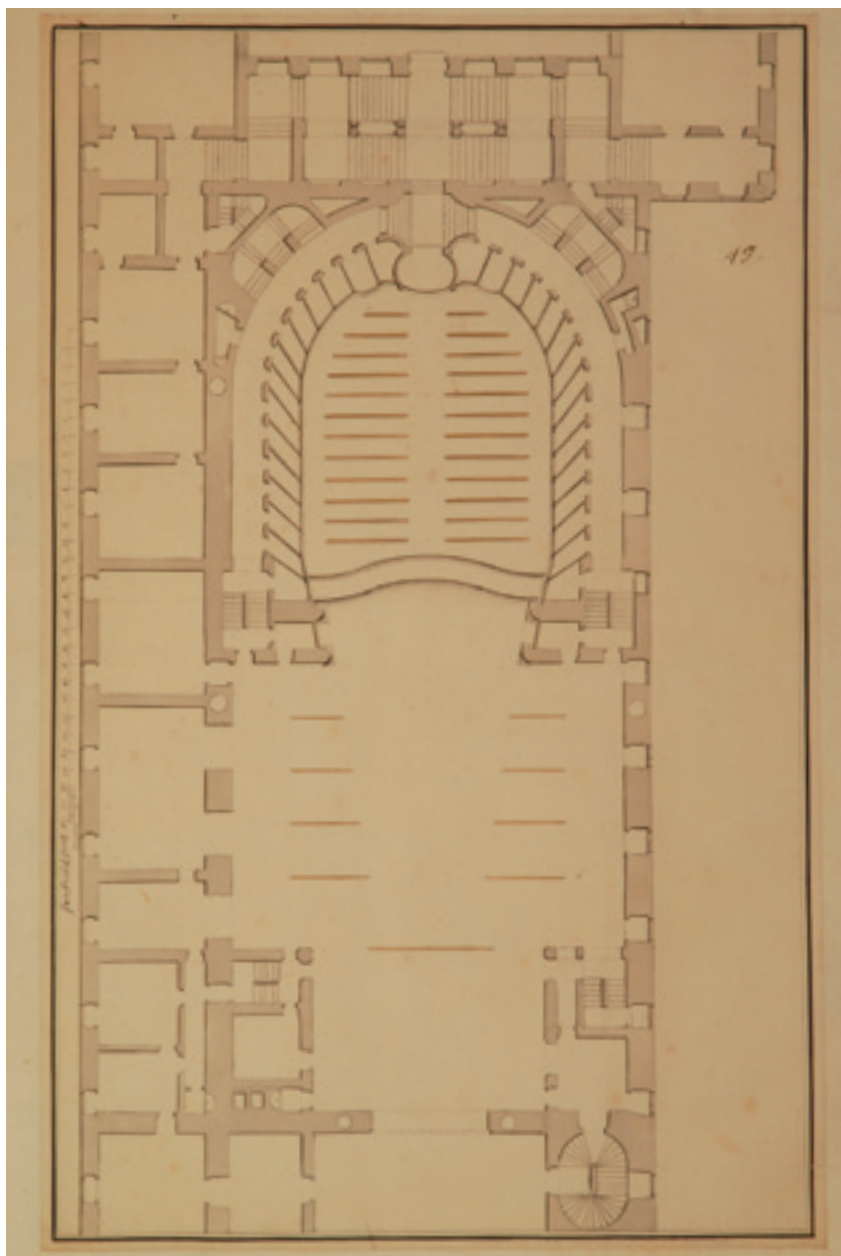
¹⁵ Raggi 2012a; Raggi 2012b; Raggi 2013c.

¹⁶ Rossa 2002; Rossa 2013.

¹⁷ No dia 5 de Junho de 2012, na ocasião da minha conferência "Lasciare l'orma: os passos de Filippo Juvarra na cidade de Lisboa" no Museu Nacional de Arte Antiga, tive a oportunidade de partilhar as minhas pesquisas com Sandra Sansone e Walter Rossa, cujos estudos sobre o projecto para o novo palácio real da Ribeira, baseados nos desenhos guardados em Caserta, comprovam a interpretação aqui apresentada do desenho de Juvarra. Ver Rossa 2002; Rossa 2013; Sansone 2012.

¹⁸ Raggi 2013a.

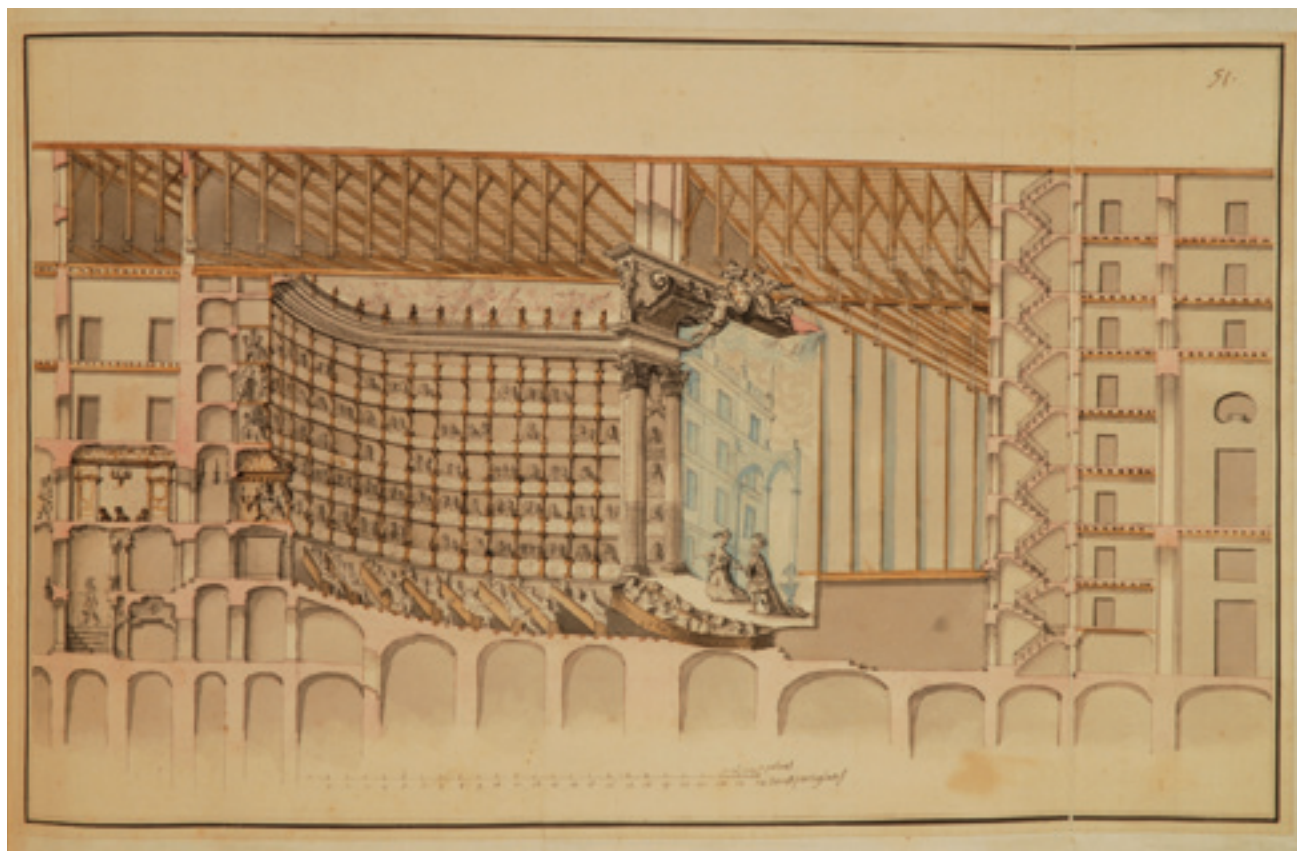
Fig. 4 – Ignazio Agliaudi Baroni di Tavigliano, *Segundo projecto para o público teatro régio português: planta da sala teatral e do palco*, a partir de um desenho original de Juvarra, cerca de 1732-1733, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, album Ris. 59-17, f. 49



liano à corte portuguesa, em Janeiro de 1719, marca o o ápice da idealização de projectos arquitectónicos e urbanísticos durante o reinado joanino, inserindo-se numa complexa dinâmica cultural que envolve também a transformação da arte musical¹⁹. Esta transformação não é separada da experiência cenográfica e teatral amadurecida por Juvarra nos anos romanos (1709-1714), nomeadamente no âmbito do principal círculo cultural da cidade pontifícia: o do cardeal Pietro Ottoboni (1667-1740)²⁰. Entre os anos de 1709 e 1714, Filippo Juvarra esteve ao serviço do alto prelado, dedicando-se à cenografia e à reestruturação do teatro do palácio do

¹⁹ Raggi 2013b.

²⁰ Ferrero 1970; Manfredi 2010.



seu protector, onde foram representadas óperas compostas por Domenico Scarlatti. O marquês de Fontes era frequentador assíduo deste círculo e muitos dos italianos chamados a Lisboa a partir de 1719 pertenciam a este grupo²¹.

Os estudos críticos dedicados à música e à arquitectura joanina não costumam entrecruzar as biografias de Scarlatti e Juvarrá, apesar delas apresentarem vários pontos de coincidência. João Pedro d'Alvarenga, no ensaio sobre o período português de Scarlatti, afirma que "sobre a permanência de Domenico em Lisboa muito há ainda por esclarecer, designadamente a verdadeira natureza das suas funções e alguns aspectos da sua produção para a Corte e para a igreja Patriarcal"²². O autor esclarece a cronologia das estadias do compositor em Portugal, entre 1719 e 1729, ordenando e integrando as anteriores afirmações dos estudos críticos²³. Além disso, problematiza a tradicional definição do seu serviço para a corte portuguesa de mestre da capela-real, ampliando-o no sentido lato do termo *maestro di cappella*²⁴. Relembra as oito serenatas por ele compostas entre 1721 e 1722²⁵ e propõe que algumas obras do pai Alessandro possam ter sido representadas no palácio real em 1722 e em 1725²⁶. Domenico Scarlatti chegou a Lisboa no dia 29 de Novembro de 1719, cerca de dois meses após a partida de Juvarrá, com cujo rápido retorno D. João V contava para dar início ao estaleiro do complexo monumental localizado no sítio de Buenos Aires.

Fig. 5 – Ignazio Agliaudi Baroni di Tavigliano, *Segundo projecto para o público teatro régio português: corte do edifício*, a partir de um desenho original de Juvarrá, cerca de 1732-1733, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, album Ris. 59-17, f. 51

²¹ Delaforce 2001; Manfredi 2010.

²² Alvarenga 2002, 171.

²³ Alvarenga 2002, 153-156; Kirkpatrick 1953; Pagano 1985; Doderer 1991; Doderer et al. 1993.

²⁴ Alvarenga 2002, 176.

²⁵ Idem, 166.

²⁶ Idem, 173.

²⁷ ASV, Segr. Stato, Portogallo, 75, f. 272.

²⁸ Idem, ibidem.

Como tinha acontecido com o arquitecto siciliano, o afamado compositor era também esperado “com grande impaciência”²⁷ em Portugal, sendo logo introduzido na corte, tendo “l’honore di fare sentire la sua virtù alle Maestà Loro e ricevendone uno singolarissimo dalla Maestà della Regina che volle accompagnarlo al gravicembalo mentre egli cantava”²⁸. Domenico Scarlatti esteve em Lisboa até 1723. Entre 1724 e meados de 1725 esteve em Roma e em Paris, voltando depois a Portugal, onde permaneceu entre finais de 1725 e janeiro de 1727, quando retornou a Itália. Regressou a Lisboa somente no outono de 1729 e partiu logo para a corte espanhola, então sediada em Sevilha. A sua biografia artística nas cortes ibéricas interliga-se com a de Filippo Juvarra: ambos estabelecem vínculos com a corte portuguesa através do ambiente romano; viajam para Londres e Paris; mantêm uma constante relação com Roma até às suas respectivas partidas para Espanha em 1729 e em 1734; acabam as suas carreiras na corte espanhola, fortemente ligada à portuguesa graças ao duplo casamento entre as Casas de Bragança e de Bourbon.

Durante o período da primeira estadia de Domenico Scarlatti em Lisboa (1719-1723), o apreço pela música profana foi compartilhado com o mesmo entusiasmo pelos monarcas e toda a corte. Desde a chegada dos primeiros cantores italianos, em setembro de 1719, o enlevo pelo novo estilo introduzido envolveu tanto a música sacra, como a profana, como testemunhou o Núncio Apostólico Vincenzo Bichi numa das suas cartas: “la Maestà Sua è restata anche più soddisfatta in sentirli cantare nella Patriarcale in canto fermo nel modo della Cappella Pontificia, e la medesima notte divertirono le Maestà Loro con belle cantate accompagnate con diversità d’istromenti con gran compiacimento della Casa Reale e massime della



Fig. 6 – Filippo Juvarra, *Pensiero para a veduta do novo complexo real-patriarcal da Ribeira*, 1717-1718, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, album Ris. 59-6, fol. 31bis-v

Maestà della Regina che intende e compone musica perfettamente²⁹. O interesse na corte eclodiu de tal forma que “la maggior parte dei musici sono accomodati in casa di vari Fidalghi, che si fanno gloria di tenerli”³⁰.

A chegada de Domenico Scarlatti converteu os dias de aniversário e onomástico dos monarcas em ocasiões de vida de corte alargada. O acesso de fidalgos aos aposentos da rainha para assistirem a sessões musicais não encontrou, nestes anos, nenhuma vedação, antes pelo contrário, as fontes documentais registam o aumento do número de personalidades convidadas. Em Janeiro de 1721 foi executada no paço real uma pastoral a seis vozes composta por Scarlatti, onde foi admitida “gran numero di nobiltà e, in incognito, anco il Nunzio e il Patriarca”³¹; na noite de São João de 1722 “si cantò la scritta serenata in musica [...] che riuscì assai vaga, così per la erudita composizione che per le scielte delle voci che la rappresentarono, alla presenza delle Maestà Loro, di tutta la Real Casa, di gran numero di Nobiltà [...] e di molte persone di distinzione”³². Em Dezembro de 1723 executou-se “il nobile divertimento di una cantata in musica coll’assistenza di ambedue le Maestà, di tutta la Casa Reale e di gran numero di Nobiltà”³³. As serenatas tocadas nos aposentos reais pertenciam ao género musical semi-operático e estavam programadas para os dias de festa depois da cerimónia do beija-mão que formalizava e ritualizava a vida de corte³⁴. A tipologia musical da serenata podia ser facilmente transposta em ópera, como demonstram os eventos romanos em finais de 1721. De facto, em 16 de Novembro, na residência do embaixador português André de Melo e Castro, foi tocada a serenata composta por Alessandro Scarlatti *La virtù negli amori* e, logo após, em Dezembro, foi encenada no teatro Capranica a custas de D. João V. Como refere Carlos Manuel Brito, “no prólogo o libretista Gaetano Lenner indica que a sua composição fora originalmente escrita sem qualquer decoração ou artifício cénico, tendo em vista o pequeno aposento do Embaixador onde fora cantada, mas que mais tarde fora representada num local mais vasto, com cenário de Francisco Bibiena”³⁵, referindo-se à encenação realizada no Capranica. Assim, as serenatas eram composições que só aguardavam o ambiente adequado para poderem ser postas em cena e se tornarem óperas. Durante a primeira metade da década de vinte, a participação conjunta dos monarcas portugueses e de toda a corte sem separação entre sexos nas sessões musicais realizadas no palácio real de Lisboa criava, de facto, um espaço de relação de vida cortesã, hierarquizada e ritual, a que o lugar teatral daria imediata e adequada expressão física e simbólica. A construção de um teatro de corte a anexar ao paço da Ribeira torna-se plausível e, por isso, o primeiro projecto de teatro representado no álbum de Baroni de Tavigliano (figg. 1, 2, 3), encontra nestes anos o momento propício para a sua possível datação (1721-1723). A escolha de Filippo Juvarra para delineá-lo justifica-se tendo em conta as relações entre Lisboa e Turim³⁶ e considerando as colaborações romanas, no campo da ópera, entre o arquitecto siciliano e Domenico Scarlatti. A elaboração deste projecto coincide, também, com o retorno de Juvarra à idealização de arquitecturas e cenografias teatrais, actividades exercidas nos teatros romanos Ottoboni e Capranica e que ele já não punha em prática desde 1714, ano de entrada ao serviço do rei Vitorio Amadeu³⁷. A ocasião deste regresso ao âmbito teatral foi determinada pelos esponsais do

²⁹ Idem, f. 215.

³⁰ Idem, f. 262.

³¹ Idem, f. 531v.

³² ASV, Segr. Stato, Portogallo, 78, f. 178r-v.

³³ ASV, Segr. Stato, Portogallo 79, f. 468.

³⁴ Em relação à importância da música, do beija-mão, do palácio real como teatro e do teatro como espaço simbólico na corte de Turim ver Bianchi et al. 2010.

³⁵ Brito 1992, 519.

³⁶ No arquivo de Turim existe um conspícuo epistolário relativo às negociações matrimoniais entre o príncipe da Casa de Sabóia e a Infanta Francisca, irmã de D. João V. As cartas foram escritas entre 1720 e 1722, pelo turinês Despine, enviado incógnito à corte de Lisboa para sondar as condições e as possibilidades de um tal acordo. Neste movimento de aproximação à corte, estão directamente envolvidos o marquês de Abrantes, alguns artistas activos em Lisboa ligados ao ambiente saboiano (o pintor Giorgio Domenico Duprà; o soprano Giovanni Battista Vannini) e o próprio Filippo Juvarra, apesar deste viver em Turim. Em 1 de Julho de 1721 G. B. Vannini assegura ao embaixador piemontês marquês de Cavatour: “qu’il aurà l’honneur de baiser la main à la Reine e meme qu’à l’Infante, qu’il luy procurerà les moyens de voir souvent celle, ey mais qu’avoir un peu de patience il luy fait meme esperer que par le moyen de la musique il lui procurera des acces que ont ete peu pratiqués dans cette cour”, Turim, Archivio di Stato (AST), Sezione Corte, Lettere Ministri, Portogallo, mazzo 3, busta “170-1723, Lisbona, il segr. Despine”, f. s.n.

³⁷ Manfredi 2010.

³⁸ Ver a nota n. 36.

³⁹ AST, Sezioni Riunite, Ministero della Guerra, Contratti fortificazioni, vol. 9, cc. 24-29v. Ver Tamburini 1983, 12.

⁴⁰ AST, Sezioni Riunite, Ministero della Guerra, Contratti fortificazioni, vol. 9, cc. 24-29v.

⁴¹ Ferrero 1970, tav. 173; Bianchi et al. 2010, tav. 4.

⁴² AST, Sezioni Riunite, Ministero della Guerra, Contratti fortificazioni, vol. 9, c. 25.

⁴³ Ver Gallasch-Hall 2012a; Gallasch-Hall 2012b para a discussão crítica dos recentes estudos portugueses sobre a reconstrução gráfica dos teatros portugueses de Salvaterra e da Ópera do Tejo. Cfr. Janeiro 2008. Ver também Câmara 1996; Câmara 2013.

príncipe de Sabóia com Ana Cristina Palatinato-Sulzbach em 1722³⁸, para os quais Filippo Juvarra projectou todos os aparatos efêmeros da cidade, as cenografias dos espectáculos teatrais, reestruturou o pequeno teatro do *Rondò* e reconstruiu “il teatro che resta nel Palazzo Vecchio di Sua Maestà”³⁹, inaugurado somente em 1723 com o nome de “Reggio Theatro dell’Opera Musicale”⁴⁰. Durante as festas do casamento real, foi representada no teatrinho do *Rondò*, a ópera *Racimiro*, cuja cenografia da II cena é evocada nos cortes dos dois projectos portugueses (fig. 3 e 5) e de imediato gravada, sobre desenho de Juvarra, por Antoine Aveline⁴¹. Os três fólhos (figg.1, 2, 3) mostram um teatro de corte de reduzidas dimensões. Apresenta-se como um edifício independente e anexo, no lado direito, a outro palácio ao nível do camarote régio. O acesso à sala teatral é feito também pelo sumptuoso átrio no piso térreo que permite a entrada das carruagens até à escadaria nobre de grande elegância e articulação espacial, através do jogo das aberturas arquitectónicas e da luz filtrada. A harmonia das proporções e a fluidez das nervuras das abóbadas, espelhadas graficamente em planta, remetem ao estilo de Juvarra visível na escadaria do palácio Madama de Turim. A planta do átrio evoca as geometrias do projecto do arquitecto piemontês Guarino Guarini para a igreja teatina da Divina Providência de Lisboa. A sala teatral adopta o esquema de arco em ferradura, os camarotes estão delimitados por varandins fechados, e não balaustrados como no teatro romano do cardeal Ottoboni e na reconstrução do velho teatro régio de Turim, embora este primeiro projecto recupere o perfil sinuoso das divisórias em pilastras da citada sala romana. O camarote régio recorda a descrição de Juvarra deixada nas *Istruzioni* para o do velho teatro régio de Turim, onde previa unir “tre spazij [de camarotes] per fare un palchettone il quale co’ l’istessa simmetria spogerà alquanto in fuori”⁴². A secção deste primeiro projecto mostra uma consonância imediata com o corte da Ópera do Tejo, guardado na Academia de Belas Artes de Lisboa. Como é notório, este teatro régio foi construído pelo bolonhês Giovan Carlo Sicinio Bibiena entre 1752 e 1755 num dos lados da praça da Patriarcal⁴³. Ambos os edifícios são concebidos como corpos de fábrica independentes, anexos ao palácio ao nível do camarote régio. A entrada no piso térreo é colocada na fachada lateral e dá acesso ao átrio e às escadarias que levam até à sala teatral. O projecto de Bibiena é de maiores dimensões, embora o conjunto do átrio e escadas se apresente menos cenográfico do que o proposto nos três desenhos de Turim. Na sua estadia em Lisboa de 1719, Filippo Juvarra teve a oportunidade de conhecer muito bem a vasta zona da Ribeira, nas imediações do palácio real e, por volta de 1722, apesar de se encontrar ausente de Lisboa, podia adequadamente desenvolver um projecto para um teatro de corte que correspondesse às novas preferências musicais da corte portuguesa, indissociáveis da presença de Domenico Scarlatti. O conhecimento directo da complexa topografia do palácio da Ribeira permitia-lhe, também, avançar a melhor proposta para a localização deste corpo de fábrica, concebido *ex-novo*, a anexar aos apartamentos reais. As afinidades descritas entre os três desenhos de Turim e a Ópera do Tejo têm a força de evocar uma *liaison* entre o primeiro projecto irrealizado e o segundo construído. O teatro de Giovan Carlo Sicinio Bibiena pode ter sido loca-

lizado no mesmo *lugar* do edifício imaginado por Juvarra. De facto, entre os anos vinte e trinta do século XVIII, foram compradas várias casas para demolir, atrás do palácio, em frente da Patriarcal e estes terrenos ficaram vazios até à construção do teatro régio desenhado por Giovanni Carlo Sicinio Bibiena (1717-1760) ⁴⁴.

O segundo projecto do álbum de Turim (figg. 4, 5) idealiza um teatro régio português de dimensões maiores em relação ao primeiro (figg. 1, 2, 3). Gianfranco Gritella sublinhou as afinidades tipológicas entre esses dois fólios e o novo teatro régio de Turim, projectado por Juvarra entre 1730 e 1734 e, depois da sua partida para Madrid em 1734, concluído nos anos de 1738-1740 pelo arquitecto Benedetto Alfieri ⁴⁵. Todos os desenhos originais se perderam, quer os elaborados por Juvarra quer os traçados por Alfieri, excepto a planta geral da praça do *Castello* elaborada pela equipa de Juvarra por volta de 1730, onde é visível a planta da sala do teatro ⁴⁶. Gianfranco Gritella e Luís Soares Carneiro ⁴⁷ sublinham as afinidades deste segundo projecto com a obra de Alfieri, datando-o nos anos da sua actividade para o rei de Sabóia, isto é, após 1736. Porém, não somente as afinidades, mas também, as diferenças com o teatro régio de Turim finalizado por Alfieri são, no nosso entender, igualmente interessantes. Além disso, uma datação tão avançada do segundo projecto não se justifica à luz do facto que, a partir dos meados da década de trinta, as óperas em Lisboa foram representadas em teatros públicos ⁴⁸. Ao contrário, o brasão da Casa real portuguesa, visível no fólio 51 coloca este projecto explicitamente na órbita da corte, isto é, trata-se de um teatro real de dimensões similares ao *Nuovo Teatro Régio* de Turim, concebido por mandado do rei Vitorio Amadeu como teatro régio público e, por isso, maior do que o precedente teatro de corte, chamado *Vecchio Teatro Regio*, reestruturado por Juvarra, inaugurado em 1723 e localizado no antigo palácio real de Turim ⁴⁹.

A construção do teatro da Trindade por Alessandro Maria Paghetti, em 1735, marca o *terminus ante quem* para datar cronologicamente os fólios de Turim, pois, a partir deste ano, a história da ópera metastasiana em Lisboa desenvolver-se-á entre este teatro e o da rua do conde erecto em 1738 ⁵⁰, enquanto que o “teatro domestico” ⁵¹ no palácio real será destinado a representações limitadas à corte da rainha. Comparado com o primeiro projecto do álbum de Baroni de Tavigliano (figs. 1, 2, 3) o segundo duplica o número de camarotes, passa de três para cinco ordens (mais a galeria). O tecto da sala é plano, não apresentando a concavidade do novo régio de Turim que o tornou um dos mais afamados teatros europeus de Setecentos pela qualidade da sua acústica e que foi idealizada por Benedetti Alfieri. A forma da sala adopta um modelo anacrónico: o esquema em “U” sugere a necessidade do projecto se integrar num espaço preexistente ou de se conformar à área disponível para implantar o edifício. O teatro representado nos fólios 49 e 51 fica englobado integralmente noutro edifício, com um sistema de acesso distinto do apresentado nos fólios 47, 48, 50. Não existe o átrio no piso térreo, embora a escadaria seja tratada cenograficamente como a do primeiro projecto e as do novo teatro real de Turim e do palácio de Madrid desenhados por Juvarra. A atenção dada às ante-salas e a predominância do camarote régio, estruturalmente destacado na sala teatral, são características que também se encontram nos vários projectos teatrais do arqui-

⁴⁴ Rossa 2002.

⁴⁵ Tamburini, 1983, 37-38; Gritella 1992, II, 246-250, n. 6.

⁴⁶ Gritella 1992, II, 246-250. Muito conhecida é, pelo contrário, a série de gravuras relativas ao novo teatro régio, publicada em 1760 e cujos desenhos invertidos ainda se conservam e foram realizados em 1745. Ver Carneiro 2002.

⁴⁷ Gritella 1992, II, 246-250; Carneiro 2002.

⁴⁸ Brito 1989a; Brito 1989b; Câmara 1996.

⁴⁹ Tamburini 1983. Ver também notas nn. 40-41.

⁵⁰ Brito 1989b; Câmara 1996.

⁵¹ ASV, Segr. Stato, Portogallo 90, fls. 34, 375 (ano de 1735).

⁵² Lisboa et al. 2002; 2005; 2011; Doderer et al. 1993; Raggi 2013b.

⁵³ Lisboa et al. 2002, I, 108.

⁵⁴ Brito 1898a, 123-126; Cortesão 1984.

⁵⁵ Lisboa et al. 2005, II, 60 (3 de fevereiro de 1732).

⁵⁶ Idem, II, 193 (20 de Janeiro de 1733).

⁵⁷ Idem, II, 201-202, n. 592.

⁵⁸ Idem, II, 204.

⁵⁹ Idem, II, 206.

tecto siciliano, como, por exemplo, nas *Istruzioni* redigidas para a reconstrução do velho teatro real de Turim em 1722-1723. Tendo em conta estas correspondências e considerando que Alfieri modificou alguns aspectos mas não mudou o projecto original do arquitecto siciliano, não existem evidentes contradições que impeçam o estabelecimento duma relação entre os fólhos 49 e 51 e o projecto de Juvarra para o novo teatro régio de Turim, realizado entre 1730 e 1734 e antecipando, de tal forma, a datação do segundo projecto para um teatro régio português (figg. 4 e 5). Se se entrecruzarem as fontes documentais disponíveis⁵², entre finais da década de vinte e começo da de trinta, emerge outro momento de forte interesse para a ópera no âmbito da corte. Já a partir de 1727, durante a negociação das cláusulas matrimoniais entre as Casas reais de Bragança e de Bourbon, os documentos registam o aumento das representações de dramas em música no palácio real e no palácio do embaixador de Espanha. Em 1731 assiste-se à primeira tentativa de estabelecimento de uma companhia de ópera na cidade de Lisboa, dirigida por Alessandro Maria Paghetti que, em Fevereiro, já tinha ajustado “as cantarinas por 20.000 cruzados, e hua planta para o theatro no mesmo Pátio [das Comedias]”⁵³. Em 1729, o regresso de Roma do embaixador, dos diplomatas e de todos os pensionistas régios por causa das interrupções diplomáticas entre Santa Sé e Portugal determina o retorno do compositor Francisco António de Almeida e do futuro libretista (além de secretário privado do rei) Alexandre de Gusmão⁵⁴. A experiência adquirida na capital pontifícia permite a representação de óperas *buffe* compostas e escritas por eles no palácio real. De facto, em 1732, fazem-se avultados investimentos para erigir “no Paço [...] hum grande teatro com bastidores”⁵⁵. No ano seguinte, em Janeiro de 1733: “no Paço se prepara hum grande teatro para tres operas que compos Alexandre de Gusmao e dizem que irão cantar ao Paço nos mesmos dias as duas excellentes muzicas Paquetas, a muzica fez Francisco Antonio”⁵⁶. Em 17 de Fevereiro D. João V não assistiu à ópera, “ainda que tenha lá camarote prevenido, ella se tem executado com universal acejtação e he o assumpto: a Paciencia de Sócrates”⁵⁷. Em 27 de Fevereiro “se acabarao as festas do Entrudo com a ultima que se fes no Paço tendo liçença todos os fidalgos que a pedirao a Rajnha para a verem entre os bastidores, porem El Rey [...] não a vio”⁵⁸. No Diário de Francisco Xavier de Meneses este teatro é denominado “Caza da Opera”⁵⁹ e a definição utilizada não é neutra, pois destina-se ao lugar teatral propriamente dito. Durante a primeira metade da década de trinta há uma evidente tendência, no âmbito da corte portuguesa, de incrementar e estabilizar as representações das óperas como momento marcante da ritualização da vida cortesã. O pormenor de uma mulher (a rainha?) no camarote real representado no fôlio 51 pode ser um elemento a considerar a favor da hipótese da constituição de um “partido operático” no âmbito da corte, reunido em volta da rainha D. Maria Ana de Áustria e liderado pelo marquês de Abrantes D. Rodrigo Anes de Sá Almeida e Meneses (1676-1733), pelo diplomata e secretário privado de D. João V, Alexandre de Gusmão (1695-1753), pelo cônego da basílica patriarcal D. Lazaro Leitão Aranha (1678-1767), ex-secretário do marquês de Fontes na embaixada extraordinária em Roma, pelo 4.º conde de Ericeira D. Francisco Xavier

de Meneses (1673-1743) e pelo compositor Francisco Antônio de Almeida, todos apreciadores do melodrama e activamente empenhados em trazê-lo para Portugal. Tendo em conta a tradição e o uso simbólico do teatro em música na corte de Viena⁶⁰ e as ligações dos membros deste grupo com as cortes italianas, o facto de Filippo Juvarra ter sido incumbido da construção do novo teatro real de Turim não podia passar-lhes despercebido. A decisão do rei de Sabóia de reorganizar urbanisticamente a praça central da cidade edificando, ao lado do palácio real, os arquivos régios, a academia militar e o novo teatro real coincide cronologicamente com o segundo momento de forte interesse para a ópera na corte portuguesa. Por isso, o segundo projecto (figg. 4,5) encontra, neste momento, a altura mais plausível para ser elaborado e enviado pelo arquitecto siciliano. A escada de medida em varas permitia a avaliação concreta do volume e das dimensões por parte dos portugueses, tal como a organização do espaço teatral por parte do arquitecto. O facto de apresentar o anacrónico esquema em “U” (em vez do esquema em forma de sino ou de ferradura), não correspondente ao adoptado no desenho de 1730 da planta do novo teatro real de Turim, permite aventar a hipótese de ter havido uma indicação pré-determinada do lugar, aproveitando estruturas pré-existentes, que, no estado actual da pesquisa, é árduo localizar.

O inesperado falecimento do marquês de Abrantes, em Abril de 1733, representou, provavelmente, uma grave perda de influência do “partido operático” junto do monarca, mas também outras, inéditas, razões podem ajudar a explicar a irrealizada construção do segundo projecto de Filippo Juvarra para um teatro régio público. Exactamente nos anos em que se regista o maior investimento nas representações de óperas no palácio real, D. João V começou a mostrar uma atitude inusitada em relação à celebração cortesã dos dias do seu genetliaco e onomástico. Em Outubro de 1733, o Núncio Apostólico Gaetano dei Cavalieri escreveu: “Martedì scorso il Re si trasferì a Mafra ove si trattenne sin al futuro giovedì in cui si restituì al suo palazzo; correndo però in questo giorno l’anniversario della nascita di Sua Maestà (c.280v) si portarono il Marchese del Pace Ambasciatore di Spagna e altri pubblici rappresentanti in abito di gala a baciare la mano alla Maestà della Regina, ai Serenissimi Principe e Principessa del Brasile e ai Serenissimi Infanti che riceverono i complimenti della Nobiltà in assenza di Sua Maestà il Re”⁶¹. Nel febbraio del 1735, nel giorno della “natività di San Giovanni di cui Sua Maestà porta il nome [...] nella mattina [...] la Maestà Sua ricusò di ammettere al Baciamento consueto la numerosa Nobiltà che in abito di gala si era portata a palazzo; solamente nella sera [...] vi fu una serenata a 6 voci nell’Appartamento Reale”⁶². Em Outubro do mesmo ano, D. João V “si recò a Mafra ove si trattenne nel giorno del suo 46esimo anno di età ad oggetto di tenersi lontano dai complimenti (c. 295v) che, in tal occasione, sono soliti di fare a Sua Maestà i Ministri stranieri et i Fidalghi colla Nobiltà della Corte che in tal giorno comparve vestita in abito di gala a baciare la Mano della Maestà della Regina [...] (c.296) nella sera di detto giorno si ebbe una serenata a sei voci nell’Appartamento della Regina per divertimento di tutta la Famiglia Reale et Sua Maestà tornò da Mafra sollecitamente avendo a tal effetto ad ogni mezza lega mutato i cavalli, che vi si trovarono pronti

⁶⁰ Frank 2000.

⁶¹ ASV, Segr. Stato, Portogallo 89, f. 280v.

⁶² ASV, Segr. Stato, Portogallo 90, f. 39v.

⁶³ ASV, Segr. Stato, Portogallo 90, f. 295 (25 ottobre 1735).

⁶⁴ ASV, Segr. Stato, Portogallo 90, f. 237.

⁶⁵ Idem, f. 379v.

⁶⁶ Brito 1989a, 111-112.

⁶⁷ Idem; Brito 1989b; Nery 1980; Nery et al. 1991. Ver Silva 2009, 11-16. Ver também a dicotomia estabelecida entre os reinados de D. João V e D. José I por França 1977; Mendonça 2003; Monteiro 2008.

⁶⁸ Bianchi et al. 2010.

⁶⁹ Raggi 2012a.

⁷⁰ Miranda et al. 2014.

secondo l'ordine che avea preventivamente dato"⁶³. No mês anterior, em Setembro de 1735, D. João V tinha concedido a autorização para a construção do primeiro teatro público, "ottenuta la grazia da questo impresario Pacchetti Bolognese di poter fare la recita di un'Opera in musica, si sta attualmente erigendo il teatro nella di lui abitazione sotto la direzione del Clerici famoso Pittore di prospettive et allievo del Bibiena"⁶⁴. Em Dezembro de 1735, D. João V assistiu, na sala teatral da Trindade, ao melodrama *Farnace* "attesa la relazione favorevole che ne ha ricevuta da alcuni Fidalghi che hanno promosso lo stabilimento di detto Teatro"⁶⁵. À luz do que foi escrito pelo Nuncio Apostólico, "o desinteresse ou oposição ao teatro"⁶⁶, recorrentemente evocados pela crítica como aversão *tout court* de D. João V pela ópera ao longo de todo o reinado⁶⁷, adquirem outras motivações e outra temporalidade. Alicerça-se mais numa paulatina mudança de atitude em relação ao cerimonial de corte relativo à pessoa do rei, que o espaço teatral teria simbolicamente potenciado⁶⁸, mais do que na oposição à representação operática em si. A interrupção das relações diplomáticas com Roma em 1728 e a consequente decisão de acabar subitamente o demorado estaleiro da basílica de Mafra representaram, no nosso entender, o momento inicial da mudança de rumo da política cultural e artística que, até então, D. João V fomentara e dirigira⁶⁹. A primeira metade da década de trinta foi o 'palco' deste complexo processo que envolveu o rei, a rainha e as principais personalidades da corte joanina. Os dois projectos de 1722-1723 e de 1732-1733 para o teatro real português (de corte ou público) ficaram no papel, mas na memória também. Na segunda metade do século XVIII, a presença ainda na corte de muitos dos protagonistas desta primeira fase e a forte influência de D. Maria Ana de Áustria⁷⁰ na educação de D. José I permitiu reatar imediatamente o fio da memória e, graças à chamada do afamado arquitecto teatral Giovan Carlo Sicinio Bibiena, o que ficara irrealizado tornou-se, *mutatis mutandis*, realidade. ●

Bibliografia

- ALVARENGA, João Pedro d'. 2002. "Domenico Scarlatti: o período português (1719-1729)". In J. P. d'Alvarenga, *Estudos de Musicologia*. Lisboa: Estampa, 153-188.
- BIANCHI, Paola, Merlotti, Andrea. 2010. *Le strategie dell'apparenza. Cerimoniali, politica e società alla corte dei Savoia in età moderna*. Torino: Sílvia Zamorani Editore.
- BRITO, Manuel Carlos de. 1989a. *Estudos de história da música em Portugal*. Lisboa: Estampa.
- BRITO, Manuel Carlos de. 1989b. *Opera in Portugal in the eighteenth century*. Cambridge: University Press.
- BRITO, Manuel Carlos de. 1992. "Novos dados sobre a música no Reinado de D. João V". In M. F. Cidrais, M. Morais, R. Vieira Nery (orgs), *Livro de homenagem a Macário Santiago Kastner*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 513-533.

CÂMARA, Maria Alexandra T. Gago da. 1996. *Lisboa: espaços teatrais setecentistas*. Lisboa: Livros Horizonte.

CÂMARA, Maria Alexandra T. Gago da. 2013. “Desenhar para os teatros em meados do século XVIII: os trabalhos de Giovanni Carlo Sicinio Bibiena em Lisboa (1752-1760)”. In N. Alessandrini, P. Flor, M. Russo, G. Sabatini (orgs), *Le nove son tanto e tante buone, Che dir non se ne po’*. Lisboa dos Italianos: História e Arte (sécs. XIV-XVIII). Lisboa: Cátedra Alberto Benveniste, 239-251.

CARNEIRO, Luís Soares. 2003. *Teatros portugueses de raiz italiana*. Porto: Faculdade de Arquitectura, tese de doutoramento.

CORTESÃO, Jaime. 1984. *Alexandre de Gusmão e o Tratado de Madrid*. Lisboa: Livros Horizonte.

DELAFORCE, Angela. 2001. *Art and Patronage in Eighteenth-Century Portugal*. Cambridge: University Press.

DODERER, Gerhard. 1991. “Aspectos novos em torno da estadia de Domenico Scarlatti na corte de D. João V”. *Revista Portuguesa de Musicologia* 1: 147-174.

DODERER, Gerhard; Fernandes, Cremilde Rosado. 1993. “A música na sociedade joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa (1706-1750)”. *Revista Portuguesa de Musicologia* 3: 69-146.

FERRERO, M. Viale. 1970. Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale. Torino: Fratelli Pozzo editore.

FRANÇA, José Augusto. 1977. *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Bertrand.

FRANK, Martina. 2000. “I Bibiena a Vienna: la corte e altri committenti”. In D. Lenzi, J. Bentini (orgs), *I Bibiena: una famiglia europea*. Venezia: Marsilio, 109-120.

GALLASCH-HALL, Aline. 2012a. *A cenografia e a ópera em Portugal no século XVIII: teatros régios, 1750-1793*. Évora: Universidade de Évora, tese de doutoramento.

GALLASCH-HALL, Aline. 2012b. “A Ópera do Tejo e a sua ligação ao Paço Real: possíveis vestígios arquitectónicos”. In M. Farias (org), *Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio*. Lisboa: UAL, 93-111.

GIACCARIA, Angelo. 2001-2002. “Libri del conte Giovanni Pietro Baroni di Tavigliano venduti alla Regia Università di Torino”. *Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti* LIII, 171-196.

GRITELLA, Gianfranco. 1992. *Juvarra. L’architettura*. I-II. Modena: Franco Cosimo Pannini.

JANUÁRIO, Pedro. 2008. *Teatro real de la Ópera del Tajo (1752-1755). Investigación sobre um teatro de ópera a la italiana, para uma posible reconstituición conjectural, basada em elementos iconográficos y fuentes documentales*. Madrid: Universidade Politécnica, tese de doutoramento.

KIRKPATRICK, Ralph. 1953. *Domenico Scarlatti*. Princeton: University Press.

LISBOA, João Luís; Miranda, Tiago C. P. dos Reis; Olival, Fernanda. 2002.2005.2011. *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora (1732-1734)*. 3 vols. Lisboa: Edições Colibri.

MANFREDI, Tommaso. 2010. *Filippo Juvarra. Gli anni giovanili*. Roma: Argos.

- MANFREDI, Tommaso. 2011. "Roma communis patria: Juvarra and the British". In D. R. Marshall (org), *Roma Britannica. Art Patronage and Cultural Exchange in Eighteenth-Century Rome*. Roma: British School at Rome, 207-233.
- MENDONÇA, Isabel Godinho Mayer de. 2003. "Os teatros régios portugueses nas vésperas do Terramoto de 1755". *Broteria* 157: 21-43.
- MIRANDA, Susana Münch; Miranda, Tiago C. P. dos Reis. 2014. *A Rainha Arquiduquesa. Maria Ana de Áustria*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- MONTEIRO, Nuno. 2008. *D. José I*. Lisboa: Temas & Debates.
- NERY, Rui Viera. 1980. *Para a história do Barroco Musical português*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- NERY, Rui Viera, Castro, Paulo Ferreira de (orgs). 1991. *História da Música*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- PAGANO, Roberto. 1985. *Scarlatti, Alessandro e Domenico: due vite in una*. Milano: Arnoldo Mondadori.
- RAGGI, Giuseppina. 2013a. "Luigi ou Gaspar Vanvitelli"; "Filippo Juvarra". In A. F. Pimentel (org), *A encomenda prodigiosa*. Lisboa: INCM, 46-47; 54-57.
- RAGGI, Giuseppina. 2013b. "Lasciare l'orma: os passos de Filippo Juvarra na cidade de Lisboa". In N. Alessandrini, P. Flor, M. Russo, G. Sabatini (orgs), *Le nove son tanto e tante buone, Che dir non se ne po' . Lisboa dos Italianos: História e Arte (sécs. XIV-XVIII)*. Lisboa: Cátedra Alberto Benveniste, 189-218.
- RAGGI, Giuseppina. 2013c. "Filippo Juvarra a Lisbona: due progetti per un teatro regio e una complessa questione musicale". In E. Kieven, C. Ruggero (orgs), *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto dei Savoia, architetto in Europa*. II. Roma: Campisano, 209-228.
- RAGGI, Giuseppina. 2012a. "La circolazione delle opere della stamperia De Rossi in Portogallo". In A. Antinori, *Le Opere di architettura della stamperia De Rossi alla Pace. Produzione e mercato a Roma tra Sei e Settecento. Circolazione e influenza in Italia e in Europa*. Roma: Quasar, 143-163.
- RAGGI, Giuseppina. 2012b. "Filippo Juvarra". In *A arquitetura imaginária. Pintura, escultura, artes decorativas*. Lisboa: INCM, 180-183.
- RAGGI, Giuseppina. 2012c. "Italia & Portogallo: un incrocio di sguardi sull'arte della quadratura". In N. Alessandrini, M. Russo, G. Sabatini, A. Viola (orgs), *"Di buon affetto e commercio": relações luso-italianas nos séculos XV-XVIII*. Lisboa: Cham, 177-211.
- ROSSA, Walter. 2002. "A imagem riberinha de Lisboa – alegoria de uma estética urbana barroca e instrumento de propaganda para o Império". In W. Rossa, *A urbe e o traço*. Coimbra: Almedina, 87-12.
- ROSSA, Walter. 2013. "L'anello mancante: Juvarra, sogno e realtà di un'urbanistica delle capitali nella Lisbona settecentesca". In E. Kieven, C. Ruggero (orgs), *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto dei Savoia, architetto in Europa*. II. Roma: Campisano.
- SANSONE, Sandra. 2012. "La collaborazione tra Filippo Juvarra e i Vanvitelli per il palazzo reale di Lisbona". *Annali di Architettura* 24:
- SILVA, Maria Beatriz Nizza da. 2009. *D. João V*. Lisboa: Temas & Debates.
- TAMBURINI, Luciano. 1983. *Storia del Teatro Regio di Torino – L'architettura dalle origini al 1936*. Torino: Cassa di Risparmio di Torino.